



Entre imaginación y representación. A propósito de la estética del espectáculo y la potencia imaginal de la existencia

Sergio González Araneda¹

Recibido: 01-08-2020 / Aceptado: 25-03-2021

Resumen. A partir de las reflexiones filosóficas de Guy Debord intentamos repensar el cruce entre espectáculo y metafísica de la imagen en un contexto de *capitalismo anárquico secular*. Para esto, tomamos como guía de análisis la génesis y constitución de una estética del espectáculo que despliega y significa el mundo como mera representación de lo real. En un segundo momento, y con el concurso de Benjamin, Agamben y Heidegger, se hará patente la latencia del capitalismo como religión, dentro de la constelación de un capitalismo *omniabarcante* y tecnificado. Finalmente, mostraremos la modalidad en que la metafísica de la imagen, administrada por una técnica de operatividad determinada, deviene en un *orden fundamental, representativo y estático de sentido*. Desde este contexto, planteamos una posibilidad tanto teórica como práctica de desarticular el *espectáculo representativo (y representante)* a partir de lo que denominamos *potencia imaginativa de la existencia*.

Palabras claves: Agamben; Debord; espectáculo; imaginación; metafísica de la imagen.

[en] Between imagination and representation. About the aesthetics of the spectacle and the imaginary potency of existence

Abstract. Based on the philosophical reflections of Guy Debord, we attempt to rethink the intersection between spectacle and metaphysics of the image in a context of secular anarchic capitalism. For this, we take as a guide of analysis the genesis and constitution of an aesthetics of the spectacle that deploys and signifies the world as a simple representation of the real. In a second moment, and with the presence of Benjamin, Agamben and Heidegger, the latency of capitalism as a religion will become clear, within the constellation of an all-encompassing and technified capitalism. Finally, we will show the modality in which the metaphysics of the image, administered by a given technique of operativity, becomes a fundamental, representative and static order of meaning. From this context, we propose a theoretical and practical possibility to disarticulate the representational (and representative) spectacle from what we call the imaginative power of existence.

Keywords: Agamben; Debord; spectacle; imagination; metaphysics of image.

Sumario: 1. Introducción; 2. Estética del espectáculo y capitalismo anárquico; 3. Principialidad y representación estética; 4. Espectáculo y aperturidad imaginal; 5. Reflexiones finales; 6. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: González Araneda, S. (2021) “Entre imaginación y representación. A propósito de la estética del espectáculo y la potencia imaginal de la existencia”, en *Escritura e Imagen* 17, 9-27.

¹ Universidad de Santiago de Chile
sergio.gonzalez.a@usach.cl.

1. Introducción

Cuando Guy Debord publica *Commentaires sur la société du spectacle* (1988), han transcurrido dos décadas del Mayo francés. Durante este periodo, la sociedad contemporánea ha visto florecer y consolidar el dominio del sistema capitalista y la *espectacularidad* que trae consigo la tecnificación de la vida. Dicho de otro modo, hacia la publicación de los *Commentaires*, lo que se ha consolidado a escala global no es otra cosa que la sociedad del espectáculo descrita por Debord en su publicación de 1967: *La Société du spectacle*².

Por esta razón, Debord afirma que “a lo largo de los últimos veinte años, nada ha sido ocultado bajo tantas mentiras decretadas como la historia del mayo de 1968”³. Evidentemente, la consolidación de la sociedad espectacular es atravesada por una *estetización de la política*, concepto clave para comprender el ordenamiento a nivel global del capitalismo anárquico. Un capitalismo que, como agudamente observan Benjamin y Agamben, deviene en religión secularizada y anárquica que captura toda posibilidad de re-significación, superación y rebase de su límite formal.

En este sentido, el presente artículo tiene por objetivo iluminar y abrir nuevos horizontes sobre la articulación entre *estética del espectáculo* y *capitalismo anárquico*, atendiendo a los conflictos que suscita la metafísica de la imagen en el contexto de un sistema hermenéutico hegemónico y omniabarcante. Con ello, se mostrará la posibilidad de pensar la *escenificación de lo político* desde una nueva matriz de análisis, a saber, la metafísica de la imagen como correlato de los horizontes imaginarios, que, a su vez, trae consigo la potencia destituyente del pensamiento. Es decir, nuestro objetivo es llegar a comprender el horizonte de posibilidades ya no desde la representación espectacular de la imagen, sino desde la potencia estético-política y creadora de la imaginación.

Siguiendo la tesis de Agamben, quien sostiene que “los libros de Debord constituyen el análisis más lúcido y severo de las miserias y de las servidumbres de una sociedad –la sociedad del espectáculo en que vivimos– que hoy ha extendido su dominio a todo el planeta”⁴, haremos uso del pensamiento debordiano para sentar el suelo de sentido y teórico de nuestros objetivos. Pero, también haremos uso de pensadores como Benjamin, Marcuse y Rancière en razón de comprender de mejor manera la conexión entre espectáculo y capitalismo, y, desde luego, el rol que cumple la imaginación en contraposición con la estática representación de la imagen.

2. Estética del espectáculo y capitalismo anárquico

En *La Société du spectacle* (1967) Debord asume como objetivo fundamental exponer el modo en que la imagen-representación se ha consagrado como escenario a partir del cual es desplegada la vida cotidiana en las sociedades contemporáneas. En este

² En su último libro publicado en vida, Debord comenta: “Yo no me comento a mí mismo. Los *Commentaires* no tratan sobre mi libro de 1967. Quien sepa leer se dará cuenta enseguida de que tratan sobre la evolución de la propia sociedad del espectáculo en 1988” Debord, G., *Cette mauvaise réputation*, Paris, Gallimard, pp. 102-103. Agamben reafirma el carácter predictivo del pensamiento de Debord “El aspecto más inquietante quizá de los libros de Debord es la meticulosidad con que la historia parece haberse empeñado en confirmar sus análisis” Agamben, G., *Medios sin fin. Notas sobre la política*, Valencia, Editorial Pre-textos, 2001, p. 69.

³ Debord, G., *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1999, p. 26.

⁴ Agamben, G., *Medios sin fin. Notas sobre la política*, op. cit., p. 63.

sentido, lo que se busca poner en evidencia es, precisamente, la omnipresencia de la imagen en la articulación del espacio intersubjetivo, es decir, exponer a la imagen no solo como significado re-presentado, sino desde un punto aún más originario: la imagen como constitución ontológica y epistemológica de la realidad que, articulada como espectáculo, se presenta *en y por* sí mismo. La tesis 14 evidencia el carácter *principal* del espectáculo: “En el espectáculo, imagen de la economía reinante, el fin no es nada y el desarrollo lo es todo. El espectáculo no conduce a ninguna parte salvo a sí mismo”⁵.

El concepto de espectáculo que presenta Debord está permeado por la definición de *fetichismo de la mercancía* de Marx. Esta vez, aplicado y problematizado en dos vertientes que necesariamente se entrecruzan, a saber: a) la estética de las relaciones intersubjetivas y b) el modelo de un capitalismo anárquico. Marx define la noción de *fetichismo de la mercancía* como una modificación de la constitución originaria de una materia, que, modificada como producto, adquiere una valoración supuesta y presunta en tanto mercancía o representación. Válgase recordar la extensa definición elaborada en *Das Kapital* (1867):

A primera vista, una mercancía parece ser una cosa trivial, de comprensión inmediata. Su análisis demuestra que es un objeto endemoniado, rico en sutilezas metafísicas y reticencias teológicas. En cuanto valor de uso, nada de misterioso se oculta en ella, ya la consideremos desde el punto de vista de que merced a sus propiedades satisface necesidades humanas, o de que no adquiere esas propiedades sino en cuanto producto del trabajo humano. Es de claridad meridiana que el hombre, mediante su actividad, altera las formas de las materias naturales de manera que le sean útiles. Se modifica la forma de la madera, por ejemplo, cuando con ella se hace una mesa. No obstante, la mesa sigue siendo madera, una cosa ordinaria, sensible. Pero no bien entra en escena como mercancía, se trasmuta en cosa sensorialmente suprasensible. No sólo se mantiene tiesa apoyando sus patas en el suelo, sino que se pone de cabeza frente a todas las demás mercancías y de su testa de palo brotan quimeras mucho más caprichosas que si, por libre determinación, se lanzara a bailar⁶.

Los tratamientos que Debord realiza de las tesis marxistas le permiten mostrar el modo en que *el espacio intersubjetivo se ha mediatizado por imágenes*. De este modo, se lleva a cabo una *fetichización* de la vida, que, en este contexto, su principal característica no es el hecho que sea convertida en un producto mercantil, antes, es convertida en una imagen estática de sí, una imagen que no adquiere significado auténtico y creativo. Puesto que está preformada sistemáticamente; no es una imagen espontánea y creativa, sino mera re-presentación⁷.

La imagen que descubre Debord corresponde precisamente a la imagen que articula y subtiende el sistema capitalista. Por tanto, es una imagen que, al igual que la metáfora, en tanto muestra un sentido, oculta la realidad que re-presenta. Para

⁵ Debord, G., *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Editorial Pre-textos, 2009, p. 42.

⁶ Marx, K., *El capital*, Vol. I, Madrid, Siglo XXI Editores, 2010, p. 87.

⁷ “El trabajador no se produce a sí mismo, produce un poder independiente. El éxito de esta producción, su abundancia, retorna al productor como *abundancia de la desposesión*. Todo el tiempo y el espacio de su mundo se le vuelven *extraños* merced a la acumulación de productos alienados. El espectáculo es el mapa de este nuevo mundo, un mapa que cubre íntegramente su territorio. Las mismas fuerzas que se nos escapan *se nos aparecen* con toda su potencia” Debord, G., *La sociedad del espectáculo*, op. cit., p. 49.

Debord, tanto política como el fenómeno de la vida se vuelven ininteligibles sin la referencia al espectáculo. De hecho, *La Société du spectacle* comienza con una alusión a ello: “La vida entera de las sociedades en las que imperan las condiciones de producción modernas se anuncia como una inmensa acumulación de espectáculos. Todo lo directamente experimentado se ha convertido en una representación”⁸.

En este sentido, Debord toma distancia de las definiciones de la imagen como conciencia creativa y estética que, por ejemplo, encontramos en la teoría acerca de lo imaginario en Sartre y en Bachelard, aproximándose a la imagen-percepción bergsoniana. Esto se debe a que, para el padre del vitalismo intuicionista, la imagen es “una existencia situada a medio camino entre la cosa y la representación”⁹. Es decir, la imagen es fundada en la percepción, puesto que los objetos de la realidad son concebidos como imágenes, como “una imagen que existe en sí”¹⁰.

La tesis debordiana plantea a la imagen como una constitución que se significa por sí misma, que es indicativa de sí, esto es, se instaura y constituye como fetiche de aquello que re-presenta. En este sentido, las imágenes median las relaciones interpersonales, lo que deviene en una *escenificación del espacio y el tiempo social* en tanto condiciones del *Lebenswelt*.

Visto desde un lenguaje parmenídeo, las imágenes operan ocultando el ser y poniendo en su lugar la apariencia de una existencia original, la cual se posiciona como única realidad posible de interpretación y significación. Tal dinámica muestra cómo la imagen no solo interviene en un plano epistemológico, sino que, antes, determina la constitución ontológica de los individuos y sus relaciones.

Al igual que Marx, Debord manifiesta una preocupación fundamental: el peligro de que el individuo sea alcanzado por la dinámica fetichista. Pues, así como la dimensión significativa ha sido alterada por una escenificación espectacular, todo cuanto sea significado dentro de esta escenificación estará, necesariamente, mediado por la presencia de las imágenes. Por esto, el individuo, en tanto polo significativo de la realidad, se vuelve parte crucial del proceso de escenificación.

En este contexto, es evidente que Debord no está planteando el dualismo imagen-representación desde una motivación exclusivamente epistemológica (como lo fue en gran parte de la filosofía hasta la irrupción de la fenomenología husserliana). El conflicto que subyace a la tesis debordiana no es otro que la constitución de las sociedades contemporáneas desde una matriz de análisis estético-político, que, a su juicio, serían constituidas y pre-formadas sobre el escenario que despliega la metafísica de la imagen.

En este sentido, la sociedad espectacular hegemoniza los horizontes de posibilidades e imaginación, que, eventualmente, podrían re-significar la situación socio-política escenificada. Desde la vereda de la racionalidad técnica, Marcuse describe este proceso de *captura de lo posible*:

La racionalidad tecnológica revela su carácter político a medida que se convierte en el gran vehículo de una dominación más acabada, creando un universo verdaderamente totalitario en el que sociedad y naturaleza, espíritu y cuerpo, se mantienen en un estado de permanente movilización para la defensa de este universo¹¹.

⁸ *Ibidem*, p. 37.

⁹ Bergson, H., *Materia y memoria*, Buenos Aires, Editorial Cactus, 2006, p. 27.

¹⁰ *Ibidem*, p. 28.

¹¹ Marcuse, H., *El hombre unidimensional*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1993, p. 48.

Efectivamente, la estética del espectáculo encubre no solo el sentido original de la realidad intersubjetiva, sino que, en su propio devenir, captura la posibilidad del límite de su orden *principal*. Pues, la escenificación del espacio onto-político consiste, precisamente, en la captura de potencias destituyentes para, en su lugar, poder instaurar una economía de la imagen. Allí, la imaginación no es más que un reordenamiento dentro del marco hermenéutico que ha constituido el espectáculo. Siendo así, en lugar de hablar sobre imaginación, convendría hacerlo con el concepto de *imaginario*, pues, mientras el primero supone la acción de rebasar un límite, el segundo se ciñe a la edificación de sentidos determinados por la construcción histórico-social que otorga contexto y tradición a una determinada cultura.

Así, la constitución espectacular es indicativa de las condiciones que propician el despliegue del capitalismo. Debord lo manifiesta expresamente cuando señala que “el espectáculo es el *capital* a un grado tal de acumulación que se ha convertido en imagen”¹². La acumulación de las imágenes representa, a juicio de Debord, la efectiva realización de la dominación espectacular que ha devenido en un sistema capitalista que, a su vez, tiene como matriz operacional la metafísica de la imagen tecnificada¹³. En el prólogo de la tercera edición francesa de *La Société du spectacle*, Debord confirma el desarrollo y consolidación de su propuesta:

Una teoría crítica como la contenida en este libro no precisa cambio alguno en tanto no desaparezcan las condiciones generales del dilatado período histórico que ella fue la primera en definir con exactitud. El desarrollo subsiguiente de este período no ha hecho más que confirmar e ilustrar la teoría del espectáculo cuya exposición, ahora reiterada, puede también considerarse como histórica en un sentido más modesto: da testimonio de la posición más extrema durante las disputas del 68 y, por tanto, de lo que ya podía atisbarse en 1968¹⁴.

Anselm Jappe sostiene la necesidad de vincular la teoría del *espectáculo* con el análisis del fetiche de la mercancía. No obstante, no reducir el *espectáculo* al lugar común de las mercancías se vuelve crucial, esto sería, como fantasmagoría dentro de una lógica inmanente, en este caso, respecto del orden de las imágenes. El *espectáculo* es, antes que todo, una relación social entre personas mediatizada por las imágenes, y no un conjunto de ellas¹⁵.

Por lo tanto, “el problema no es únicamente la infidelidad de la imagen con lo que representa, sino el estado de la realidad que debe ser representada”¹⁶. La estética del espectáculo, al constituirse en una dimensión intersubjetiva, radicaliza el fetiche de la mercancía y trasciende la “concepción superficial del fetichismo de la mercancía, que lo entiende solo como una falsa representación de la realidad”¹⁷. A partir de estas premisas, lo que Debord critica no es la imagen en cuanto tal, sino la forma-imagen (una imagen *gestáltica*) en cuanto desarrollo, captura y consolidación determinante

¹² Debord, G., *La sociedad del espectáculo*, op. cit., p. 50.

¹³ “El espectáculo no es otra cosa que la forma que tomó el capitalismo en el momento en que la economía alcanzó su irresponsable independencia total” Jappe, A., *Guy Debord*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1998, p. 27.

¹⁴ Debord, G., *La sociedad del espectáculo*, op. cit., p. 33.

¹⁵ *Ibidem*, p. 38.

¹⁶ Jappe, A., *Guy Debord*, op. cit., p. 156.

¹⁷ *Ibidem*, p. 156.

de la forma-mercancía¹⁸. Ella, pues, resulta de “la victoria aniquiladora que ha alcanzado, en el terreno de la economía, el valor de cambio al levantarse contra el valor de uso”¹⁹. De aquí en más, la metafísica de la imagen es constituida como orden *principal* de lo que podemos denominar una *onto-política de la imagen*.

Desde este lugar, Debord afirma que el *modo de ser concreto* del espectáculo es justamente la *abstracción* y la pérdida de unidad del mundo²⁰. Esto se debe a que el espectáculo es resultado de la racionalidad capitalista convertida en una nueva religión. Tal como señala Jappe, el éxito del espectáculo radica en “la separación de las fuerzas humanas de un proyecto global consciente”²¹ cuyo modo de consumación radica en proceder distanciando, mediante la representación espectacular, a los individuos y su interacción con lo real.

Siendo así, la estética del espectáculo no resulta un conflicto de interpretaciones o re-significaciones que abren espacios a una posible liberación. Lo que el espectáculo atestigua es un conflicto a nivel ontológico, donde no hay más que dominación en todas las aristas de la existencia. De este modo, la estética espectacular no es sino una hermenéutica hegemónica cuyo despliegue apunta a su perpetuidad, reproduciéndose como horizonte único de realidades posibles. Con ello, la metafísica de la imagen se erige capturando toda *potencia destituyente* en la espontaneidad radical de las relaciones humanas.

Agamben sostendrá que la tesis central de Debord consiste en evidenciar “que el capitalismo, en su fase extrema, se presenta como una inmensa acumulación de imágenes, en las que todo aquello que era directamente usado y vivido se aleja en una representación”²². De suerte que la dominación espectacular deviene en una dominación en la *comunicabilidad* social, escenificando no solo la constitución ontológica de los individuos, sino también el plano político de las sociedades contemporáneas. A su vez, esta dominación espacial deriva en una dominación ideológica mediada por la representación espectacular y sus técnicas de reproducción.

En relación a esto, se instaura la principal problemática de la estética del espectáculo, a saber: su constitución unidimensional de la realidad y todo horizonte posible de *presentificar* en tanto su esencia es un capitalismo anárquico. Dicho de otro modo, el conflicto central que comporta el espectáculo no es otro que la escenificación del espacio y el tiempo socio-político, para hacer de ellos un capitalismo-espectacular-anárquico. Siguiendo a Agamben, advertimos que “en la sociedad espectacular,

¹⁸ *Ibidem*, p. 156.

¹⁹ *Ibidem*, p. 53.

²⁰ Debord, G., *La sociedad del espectáculo*, op. cit., p. 48.

²¹ Jappe, A., *Guy Debord*, op. cit., p. 179.

²² Agamben, G., *Creación y anarquía. La obra en la época de la religión capitalista*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2019, p. 111. Entre 1889 y 1990 Debord y Agamben intercambiaron correspondencia. En una carta fechada el 16 de febrero de 1990, Debord escribe al filósofo italiano con motivo de la publicación de la edición italiana de los *Comentarios*. El valor de esta carta radica en que Debord manifiesta su aprobación a la lectura que realiza Agamben respecto de su trabajo. Allí leemos: “Le envío una copia de mi prefacio italiano de 1979 [El prefacio al que se refiere Debord corresponde a *Glosas marginales a los Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*, texto de Agamben publicado originalmente en 1992 en *Futur Antérieur*, republicado en *Medios sin fin* (obra dedicada a la memoria de Debord) y que forma el prólogo a la versión italiana de la obra de Debord]. En él he marcado los pasajes en los que creo que el significado del libro se expresa mejor [...] Si menciona este prefacio de pasada en el suyo, compensará suficientemente su ausencia, que de otro modo correría el riesgo de no ser notado, y quizás mal interpretado, en esta especie de recopilación de mis escritos sobre el espectáculo” Debord, G., *Correspondance, volumen VII*, Paris, Artheme Fayard, 2008, p. 130.

las personas son separados de aquello que debería unirlos²³. Pues, el espectáculo, devenido en capitalismo, re-presenta *imaginamente* la significación de lo real y las relaciones interpersonales dentro de un determinado espacio social. En este sentido, Debord identifica el espectáculo con una nueva religión, debido a que existe un sentido de proyección *imaginal* de los individuos hacia una trascendencia que, paradójicamente, no es sino la imagen de sus propias realidades fetichizadas en clave de espectáculo, pero recibidas inconscientemente como una *segunda naturaleza*²⁴.

Ahora bien, la escenificación imaginal, devenida en capitalismo, muestra que este sistema no solo es una teoría económica basada en los modos de producción, acumulación y reparto de las riquezas, sino que posee fundamentos de tipo estético que lo dotan de una capacidad hegemónica y omniabarcante. A este respecto, es preciso volver a las tesis de Benjamin, en específico, a su fragmentario texto donde expone las principales características con que se concibe al capitalismo como religión. Allí Benjamin sostiene:

[E]l capitalismo es una religión cultural pura, tal vez la más extrema que haya habido. Nada tiene en él en ningún caso significado inmediato, si no es en relación al culto; no conoce dogmática específica, ni tampoco ninguna teleología [...] El capitalismo es ciertamente celebración de un culto producido *sans trêve et sans merci*. No hay en él ningún ‘día ordinario’, ni uno solo que no sea festivo en el brutal sentido del despliegue de la sagrada pompa en que consiste, de la tensión extrema del devoto²⁵.

Lo que se pone de relieve en las palabras de Benjamin es el carácter totalizador y hegemónico que tiene el capitalismo en relación con la dimensión socio-política de los individuos. El capitalismo como una religión cultural y estética, cuya permanencia es indefinida en cuanto totaliza la vida de las personas, consiste en ser un culto esencialmente *culpabilizador*²⁶. Esto se debe a que el capitalismo “no sólo representa, como en Max Weber, una secularización de la fe protestante, sino que es esencialmente un fenómeno religioso, que se desarrolla de modo parasitario a partir del cristianismo”²⁷.

El fenómeno del capitalismo está envuelto de un espíritu omniabarcante, puesto que se ha desplegado y enquistado en cada espacio de la realidad y sus posibilidades de superación, de apertura. Dicho de otro modo, el capitalismo espectacular es un sistema desplegado sin otro sentido que su performatividad inmanente. Esto se debe a que, al ser una religión cultural, se instaura como *articulación intersubjetiva*

²³ Agamben, G., *Creación y anarquía*, *op. cit.*, p. 112.

²⁴ “El funcionamiento de los medios de comunicación de masas expresa perfectamente la estructura de toda la sociedad de la que éstos forman parte. La contemplación pasiva de imágenes, por lo demás elegidas por otros, sustituye el vivir y determinar los acontecimientos en primera persona” Jappe, A., *Guy Debord*, *op. cit.*, p. 20.

²⁵ Benjamin, W., «Capitalismo como religión». En Benjamin, W., *Obras Libro VI. Fragmentos de contenido misceláneo. Escritos autobiográficos*, Madrid, Abada Editores, 2017, p. 128.

²⁶ A este respecto Benjamin señala: “El capitalismo es quizás el primer caso de un culto no absolutorio, sino, al contrario, culpabilizador [...] una enorme consciencia de culpa que no se sabe absolver recurre al culto, no para expiar en él la culpa, sino para hacerla universal, para meterla en la consciencia a martillazos y, por fin y ante todo, englobar a Dios mismo en esa culpa, para así finalmente interesarlo a él incluso en la expiación [...] La trascendencia de Dios se ha derrumbado. Pero él no ha muerto; está integrado en el destino humano”. *Ibidem*, pp. 128-129.

²⁷ Agamben, G., *Creación y anarquía*, *op. cit.*, p. 105.

desprovista de *telos* al cual tender y de *arché* causal desde donde sea promovido y sostenido. De allí que Agamben sostenga: “una característica esencial del capitalismo, que es quizá el poder más anárquico que jamás haya existido, en el sentido literal de que no puede tener ningún *arché*, ningún inicio ni fundamento”²⁸.

En consecuencia, podemos notar que la crítica debordiana a la estética del espectáculo se inscribe en una tarea aún mayor, a saber: abrir la posibilidad para una destitución de la estructura socio-política mediada por la metafísica de la imagen. Esta estructura, consolidada por la tecnificación de la vida, deviene economía de lo político, economía espectacular que enviste al capitalismo de un carácter *principalmente* anárquico, en su sentido más literal y etimológico, es decir, un sistema que no posee un fundamento de origen, un sistema que, a pesar de su esencia performativa, no opera siguiendo un código nómico. Pues, su devenir está sujeto a la metafísica de la imagen, es decir, a la *fetichización de lo real* articulado como escenificación del espacio intersubjetivo político.

En este sentido, Debord afirmará que al momento en que la sociedad descubra “que depende de la economía, entonces la economía depende efectivamente de la sociedad. Esta potencia subterránea, que ha crecido hasta aparecer como soberana, ha perdido también su poder. Allí donde se alojaba el *ello* económico, debe advenir el yo”²⁹. Por tanto, comprendemos que el espectáculo corresponde a la forma más desarrollada de la sociedad basada en la producción, enajenación y fetichización de la mercancía que dimana de la representación de lo real³⁰.

3. *Principialidad* y representación estética

Como hemos visto, la estética del espectáculo subyace y se despliega en tanto orden representativo de lo real. Desde este lugar *principial*, se evidencian los nexos entre espectáculo y capitalismo anárquico, pues, la escenificación espectacular opera precisamente como reconstrucción estética de una ilusión religiosa. Esto, resulta de un proceso en el cual la noción de espectáculo tiene como condición la escisión spatiotemporal en la vida de los individuos. De este modo, la ilusión religiosa o, siguiendo a Benjamin, la *ilusión cultural* que está inscrita en la hegemonía del espectáculo, consiste en la realización técnica y estética de los poderes humanos en un “más allá”; la escisión perfecta en el interior del individuo³¹.

Ahora bien, la tarea de enunciar la aporética relación entre tecnificación de la vida y representación de lo real ya la había realizado Heidegger en clave teo-onto-antropológica. En *Die Frage nach der Technik* (1954) Heidegger sostiene que *ser* corresponde a aquello que condiciona decisivamente al hombre, su dimensión histórica más radical, su destino, esto es, lo que pone al hombre en el camino del des-ocultar (*αλήθεια*): el ser se dona, se da o destina al hombre actual bajo la figura de la técnica. Es por medio de esta donación de sentido que el individuo devela lo que hay de una manera técnica, estando él mismo *en la verdad*³².

²⁸ *Ibidem*, p. 116.

²⁹ Debord, G., *La sociedad del espectáculo*, op. cit., p. 60.

³⁰ Debord sostendrá que la instauración del sistema capitalista *performativo* tiene como suelo de posibilidad la dinámica de la representación *estetizada*: “La economía autónoma se ha separado de una vez por todas de las necesidades profundas que proceden del *inconsciente social*”. *Ibidem*, p. 60.

³¹ *Ibidem*, p. 44.

³² Heidegger, M., *Filosofía, ciencia y técnica*, Santiago, Editorial Universitaria, 2017, p. 85.

El des-ocultar imperante en la técnica moderna supone un pro-vocar (*herausfordern*) que exige de la naturaleza la liberación de energías y recursos. Esto, con el fin de satisfacer los requerimientos de los individuos, puesto que, en tanto energías y recursos naturales, el entorno es dis-puesto y sujeto a ser explotado. De este modo, la sociedad técnica convierte la naturaleza en una gigantesca *estación de servicios*, en fuente de energías *para* la técnica y la industria moderna. Por lo tanto, al convertir la realidad en una *necesidad de necesidades*, en una disposición ante su demanda, los individuos de las sociedades técnicas no escapan a su propia demanda, a su propia solicitud, a su propio estado de violencia, metamorfoseándose ellos mismos en recursos explotados.

Luego de posicionar a la naturaleza como un *fondo fijo acumulado*, y debido a que van más allá del instinto de conservación, son los individuos quienes forman parte de este fondo de acumulación. A esta situación Heidegger la llamado la época de lo *Gestell*, donde se expresa una imposición de dis-poner, por parte de los individuos, que lo dis-pone a ellos mismos a seguir disponiendo, demandando y exigiendo, siendo este dis-poner “un destino que se reúne en el des-ocultamiento provocante”³³.

Ahora bien, el lugar del ser (*Ortschaft des Seins*) se inscribe en una aporía determinante, pues “lo que ahora *es* está acuñado por el señorío que se presenta ya en todos los dominios de la vida a través de rasgos denominables de múltiples maneras, tales como funcionalización, perfección, automatización, burocratización, información”³⁴. Se agudiza el problema al preguntarnos sobre la garantía que ofrece aquello que reúne los diferentes dominios de la vida, pues, lo transversal en este proceso es el hecho de identificar lo real como aquello constante; cuestión que lleva a los individuos al des-ocultar. Es preciso advertir que, para Heidegger, el peligro no radica en la técnica en tanto actividad de ejecución, sino en su esencia asimilada a lo *Gestell*, es decir, la dialéctica de demanda y demandante que constituye el misterio de la época técnica³⁵.

Notamos como Heidegger describe el escenario sobre el cual se erige y consolida la metafísica de la imagen presentada por Debord, esto es, en clave de re-presentación espectacular de lo real. En este contexto, el mecanismo marxista del fetiche es fundamental para la comprensión del fenómeno fantasmagórico sobre el cual descansa toda sociedad espectacular. Pues, su economía *estetizada* y anárquica se constituyen como cenit donde el valor de uso es eclipsado por el valor de cambio, o, más específicamente, la economía de la metafísica de la imagen eclipsa la realidad con su representación espectacular.

Efectivamente, la escenificación que produce el espectáculo en la realidad se consolida como una representación estática, puesto que, al hegemonizar cada espacio de la realidad, el espectáculo captura todo tipo de elección, decisión y disenso. Así, mientras para Marcuse “la elección es resultado del juego de los intereses dominantes”³⁶, Debord sostendrá que “allí donde el mundo real se transforma en meras imágenes, las meras imágenes se convierten en seres reales, y en eficaces motivaciones de un comportamiento hipnótico”³⁷.

El espectáculo escenificado se consolida como el espacio único y dominante

³³ *Ibidem*, p. 102.

³⁴ Heidegger, M., *Identidad y diferencia*, Madrid, Editorial Cerval, 1992, p. 100.

³⁵ Heidegger, M., *Filosofía, ciencia y técnica*, *op. cit.*, p. 97.

³⁶ Marcuse, H., *El hombre unidimensional*, *op. cit.*, p. 26.

³⁷ Debord, G., *La sociedad del espectáculo*, *op. cit.*, p. 43.

donde se desenvuelve el individuo³⁸. Este tipo de constitución espacial coincide con la descripción heideggeriana de la espacialidad, específicamente, cuando se inscribe en la dialéctica *determinación-creación*. Heidegger señala “que detrás del espacio no hay nada más a lo cual éste pudiera ser reducido. Y delante de él no hay desvío que lleve a otra cosa”³⁹. Dicho de otro modo, el espacio es la totalidad de sentido desde el cual es posible comprender la realidad. Por lo tanto, el espectáculo hace del espacio un modo de captura de lo posible, una re-presentación de la totalidad de sentido⁴⁰.

De esta manera, el espectáculo se constituye no solo como articulación e interacción social, sino como suelo de sentido que deviene en economía de la vida. Es decir, se conjuga con la lógica del capitalismo anárquico, y, por medio de la representación de lo real, articula los modos y medios por los cuales es aprehendida la realidad. Desde este lugar, comprendemos la dimensión ontológica y epistemológica que alcanza el espectáculo. De allí que, casi dos décadas después de la publicación de *La Société du spectacle*, Debord defina el espectáculo como “el dominio autocrático de la economía mercantil que había alcanzado un status de soberanía irresponsable y el conjunto de las nuevas técnicas de gobierno que acompañan ese dominio”⁴¹.

La conjugación entre escenificación espectacular y capitalismo anárquico, por consiguiente, es conducida gracias a una economía estática de las imágenes. En este sentido, el comportamiento anárquico del capitalismo, tal como lo había entendido Benjamin, y luego Agamben, deviene representación estática de lo real. Por esta línea argumentativa, es que la estática representación del espectáculo hegemoniza cada espacio socio-político de la vida, pues, no solo genera una escena unidimensional de representación, sino que, además, regula la economía de la vida, es decir, regula tanto la técnica como las potencialidades inscritas en el escenario socio-político. En efecto, el espectáculo se consolida como marco hegemónico y unitario de lo real:

El “devenir imagen” del capital no es más que la última metamorfosis de la mercancía, en la que el valor de cambio ha eclipsado ya por completo al valor de uso y, después de haber falsificado toda la producción social, puede ya acceder a una posición de soberanía absoluta e irresponsable sobre la vida entera⁴².

La íntima relación entre espectáculo y economía que advierte Debord, posiciona su análisis en un punto original en relación a la constitución onto-política, específicamente, respecto al trabajo realizado por Heidegger. Pues, mientras que para el filósofo alemán la tensión onto-teo-antropológica se encontraba atravesada por la

³⁸ “La sociedad que, al asentarse localmente, llena el espacio de contenidos mediante la disposición de lugares individualizados, se encuentra, por ello mismo, presa en el interior de esa localidad” *Ibidem*, p. 118.

³⁹ Heidegger, M., *El arte y el espacio*, Barcelona, Herder Editorial, 2009, p. 19.

⁴⁰ En el texto *En este exilio. Diario italiano 1992-94*, Agamben relata un curioso encuentro entre él y Heidegger. Allí, el filósofo alemán enuncia una sensible relación entre escenificación totalizante y el desarrollo técnico de las sociedades contemporáneas: “Recuerdo que en 1966, mientras frecuentaba en Thor su seminario sobre Heráclito, le pregunté a Heidegger si había leído a Kafka. Me contestó que, de lo no mucho que había leído, había quedado impresionado sobre todo por el relato *Der Bau*, “La madriguera”. El innominado animal (topo, raposo o ser humano) protagonista del relato está obsesivamente preocupado por construir una guarida inexpugnable, que poco a poco resulta ser, por el contrario, una trampa sin salida. Pero, ¿no es precisamente esto lo que ha sucedido en el espacio político de los Estados-nación de Occidente? Las casas (“las patrias”) que se han afanado en construir han resultado ser finalmente, para los “pueblos” que debían habitarlas, no otra cosa que trampas mortales” Agamben, G., *Medios sin fin. Notas sobre la política*, op. cit., p. 116.

⁴¹ Debord, G., *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*, op. cit., p. 14.

⁴² Agamben, G., *Medios sin fin. Notas sobre la política*, op. cit., p. 65.

técnica y los peligros que conlleva su uso indiscriminado, para Debord, la situación es aún más fundamental y aporética, a saber: la dependencia absoluta de la sociedad con una economía de las imágenes que, inevitablemente, desemboca en un espacio donde “la mercancía se contempla a sí misma en un mundo que ella ha creado”⁴³.

El espectáculo, constituido en economía de las imágenes, se mira a sí mismo devenir en modalidades espectaculares que configuran (otorga una forma determinada) y articulan (otorga acción y posibilidades) a la sociedad espectacular. Sobre esto, Debord señala:

La dimensión contemplativa del materialismo antiguo, que concibe el mundo como representación y no como actividad –y que termina por idealizar la materia– se cumple en el espectáculo, pues en él las cosas concretas se convierten automáticamente en dueñas de la vida social⁴⁴.

Por ello es de sumo cuidado comprender la articulación del espectáculo no como movimiento desplegado, sino como apertura de posibilidades pre-configuradas. De allí que en los *Commentaires* sostenga:

El poder del espectáculo, tan esencialmente unitario, centralizador por la fuerza misma de las cosas y perfectamente despótico en su espíritu, se indigna a menudo al ver que bajo su dominio se van constituyendo una política-espectáculo, una justicia-espectáculo, una medicina-espectáculo y otros no menos sorprendentes “excesos de los media”⁴⁵.

En *Mezzi senza fine* (1996), Agamben explicita el rol constitutivo de las imágenes y su economía espectacular. Allí sostiene que “el hombre [...] al querer reconocerse [...] separa las imágenes de las cosas, les da un nombre. Así transforma lo abierto en un mundo, en el campo de una lucha política sin cuartel”⁴⁶. Es decir, las imágenes, separadas de las cosas y cubriéndolas en su presencia estática, se constituyen como referentes sobre el cual recae la significación de la realidad. Por tanto, dentro de la estética espectacular, las imágenes adquieren un uso simbólico y discursivo que definen la capacidad lingüística de los individuos. Esta situación deviene en una escenificación absoluta de lo real y de la *potencialidad irruptiva* del lenguaje, puesto que no solo captura lo real en re-presentación, sino que también aliena al individuo de la propia naturaleza comunicativa⁴⁷.

La escenificación y alienación de la naturaleza comunicativa de los individuos es indicativa del alcance biopolítico de la teoría debordiana del espectáculo. Pues, el lenguaje, en tanto característica esencial y común en los individuos, es disgregado y metamorfoseado en un cadena significativa que deja de presentar la realidad, para significar su re-presentación espectacular.

⁴³ Debord, G., *La sociedad del espectáculo*, op. cit., p. 60.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 173.

⁴⁵ Debord, G., *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*, op. cit., p. 18.

⁴⁶ La cita es más larga y compleja. Agamben sostiene que: “La exposición es el lugar de la política. Si no hay, probablemente, una política animal, es sólo porque los animales, que viven permanentemente en lo abierto, no tratan de apropiarse de su exposición, moran sencillamente en ella sin preocuparse. Por eso no les interesan los espejos, las imágenes en cuanto imágenes. El hombre, por el contrario, al querer reconocerse –es decir apropiarse de su propia apariencia– separa las imágenes de las cosas, les da un nombre. Así transforma lo abierto en un mundo, en el campo de una lucha política sin cuartel. Esta lucha, cuyo objeto es la verdad, se llama Historia”. Agamben, G., *Medios sin fin. Notas sobre la política*, op. cit., p. 80.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 83.

En la sociedad espectacular es esta misma comunicatividad, esta misma esencia genérica (es decir, el lenguaje como *Gattungswesen*) la que queda separada en una esfera autónoma. Lo que impide la comunicación es la comunicabilidad misma; los hombres están separados por lo que les une⁴⁸.

Efectivamente, el espectáculo, aparte de escenificar estético-políticamente lo social, determina y condiciona la constitución ontológica de los individuos. De esta forma, la alienación de las sociedades capitalistas-espectaculares no solo se presenta en tanto producción de mercancías, sino, como performatividad y captura. Es evidente, por lo tanto, que el espectáculo es el lenguaje, la comunicabilidad y el ser lingüístico de los individuos y las sociedades:

El ser especial comunica solo la propia comunicabilidad. Pero esta se separa de sí misma y se constituye en una esfera autónoma. Lo especial se transforma en espectáculo. El espectáculo es la separación del ser genérico; es decir, la imposibilidad del amor y el triunfo de los celos⁴⁹.

En torno a un alcance biopolítico que comporta el pensamiento debordiano, las reflexiones de Jonathan Crary han posicionado al espectáculo en nuevos escenarios. Sobre la naturaleza performativa de las imágenes, Crary toma como elemento central el concepto de atención (*attention*) para ilustrar la operatividad técnica-hegemónica del capitalismo:

El espectáculo no se ocupa principalmente de una mirada sobre las imágenes, sino de la construcción de condiciones que individualizan, inmovilizan y separan a los sujetos [...]. De este modo, la atención se convierte en la clave del funcionamiento de formas de poder no coercitivas. Por ello, no es inadecuado mezclar objetos ópticos o tecnológicos aparentemente diferentes: se trata igualmente de disposiciones de los cuerpos en el espacio, de técnicas de aislamiento, de celularización y, sobre todo, de separación⁵⁰.

Crary desplaza el mecanismo heideggeriano del ordenamiento teo-onto-antropológico en las sociedades contemporáneas, a la vez que reubica el espectáculo como *teoría de la representacionalidad capitalista*. Según Crary, el fundamento de las sociedades capitalistas se basa en la in-atención que generan las nuevas formas de producción industrial.

La obra de Debord se asocia a menudo con los significados más fáciles del título de su libro, pasando por alto una caracterización esencial de la sociedad del espectáculo: en lugar de hacer hincapié en los efectos de los medios de comunicación de masas y sus imágenes visuales, Debord insiste en que el espectáculo es [...] el desarrollo de una tecnología de la separación. Es la consecuencia inevitable de la ‘reestructuración de la sociedad sin comunidad’ del capitalismo⁵¹.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 72.

⁴⁹ Agamben, G., *Profanaciones*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2005, p. 76.

⁵⁰ Crary, J., *Suspensions of Perception*, Massachusetts, MIT Press, 2001, p. 74

⁵¹ *Ibidem*, pp. 73-74.

4. Espectáculo y *apertura imaginada*

El espacio escenificado por el espectáculo y tecnificado mediante el aparataje y la institucionalidad de un capitalismo anárquico, esconde el objetivo onto-político que Benjamin ha descrito certeramente gracias al concepto de *estetización de la política*. Mediante mecanismos y dispositivos estéticos, Benjamin advierte una intención e inclinación de talante fascista de la constitución política, al momento de seducir a las masas proletarias para perpetuar las relaciones de producción y las lógicas de propiedad privada. Por lo tanto, la *estetización de la política* conduce a validar el espacio espectacular e interrumpir condiciones para una eventual *apertura imaginada* que, mientras re-significa la realidad, descubre nuevos horizontes de interpretación⁵².

Benjamin sostiene que la técnica del fascismo, para validar y perpetuar las relaciones de explotados y explotadores, consiste, precisamente en *estetizar la política*. Esto es, hacer de la sociedad un escenario estático y estético de relaciones sociales:

Es por ello que el fascismo se dirige hacia una estetización de la vida política. Con D'Annunzio, la decadencia hace su entrada en la vida política; con Marinetti, el futurismo, y con Hitler, la tradición de Schwabing [...] Todos los esfuerzos hacia una estetización de la política culminan en un punto. Este punto es la guerra⁵³.

En este sentido, Benjamin describe acertadamente la dinámica entre fascismo, estética y guerra, en tanto mecanismos de *estetización política*: “solo la guerra vuelve posible movilizar el conjunto los medios técnicos del presente bajo el mantenimiento de las relaciones de propiedad”⁵⁴. Sin embargo, tal análisis pierde vigencia en el contexto de una sociedad que ha sido escenificada mediante el espectáculo, no porque la técnica de la guerra sea inútil para los fines políticos del fascismo o del capitalismo, sino porque no son necesarias para una *estetización política*. Esto, dado a que el espectáculo se propaga, precisamente, validando su re-presentar, situación que captura toda alternativa de erigir un nuevo espacio socio-político. Dicho de otro modo, el espectáculo-anárquico-secular se valida a partir del mismo escenario que crea, significa y delimita.

Por esta línea, Benjamin desprende una profunda crítica hacia las vanguardias artísticas del siglo XX (similar a la crítica debordiana sobre las “bellas artes”). Puesto que, las corrientes artísticas, antes de dar respuesta al proceso de *estetización política*, lo replican validando sus lógicas internas.

La tarea de la inteligencia revolucionaria es doble: derribar el predominio intelectual de la burguesía y ganar contacto con las masas proletarias, en cuanto a la segunda parte esa tarea ha fracasado por completo, puesto que no resulta ya posible hacerse con ella contemplativamente. [...] En realidad se trata mucho menos de hacer al artista de procedencia burguesa maestro del “arte proletario” que de ponerlo en función, aún a costa de su efectividad artística, en los lugares importantes de ese ámbito de imágenes⁵⁵.

⁵² Benjamin, W., *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Editorial Itaca, 2003, pp. 96-99.

⁵³ *Ibidem*, p. 96.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 97.

⁵⁵ *Ibidem*, pp. 60-61.

Ahora bien, la situación se pone de relieve al contextualizarla en las nuevas tecnologías que regulan la sociedad espectacular. Benjamin advierte que por medio de la reproductibilidad técnica, se abre la posibilidad de una re-orientación de la estética espectacular capitalista. Esto, dado a que la tecnología irrumpe lo que Benjamin a denominado el *aura* de la obra de arte (*œuvre*), que no es otra cosa que “un entretreído muy especial de espacio y tiempo: apareamiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar”⁵⁶. Dicho de otro modo, Benjamin utiliza la noción de *aura* para caracterizar aquello único e irreplicable de una obra (*œuvre*), es decir, su valor de autenticidad. Esto, entre otros factores, deriva del contexto histórico y social en el cual es concebida. Por lo tanto, contemplar y valorar una obra, es conocer todo cuanto lo rodea, su tradición y su historia, pero no determinada, sino en tanto fenómeno que indica su significado en su aparecer mismo y en la aprehensión consciente del individuo que contempla.

En este sentido, el *aura* es capturada por la tecnología, puesto que su autenticidad deja de ser tal en el momento en que se re-produce a gran escala, esto es, en la época de la reproductividad técnica. Tal situación abre dos escenarios posibles. En el primero, se genera una radicalización de la *estetización de la política*, esto es, dota a lo reproducido técnicamente de un sentido representativo y performativo, generando una escenificación espectacular en cada obra modificada y reproducida. El segundo, relacionado a una reproducción de los objetos en clave *irruptiva*, esto es, *apertura significativa* en la creación de la obra. Por tanto, identificada como potencia creativa que escenifica ya no desde la *estetización de la política*, sino que lo hace a partir de una *politicización del arte*.

Sobre este punto, Benjamin presentará una apertura de sentido que desborda la alienación espectacular y desdibuja su performatividad: la *imagen dialéctica*. Como mencionamos, la reproductividad técnica capta el *aura*, no obstante, esta captura (próxima al sueño) comporta un despertar des-alienador en la historia, esto es, una apertura imaginal sobre la experiencia del mundo:

Las imágenes dialécticas son constelaciones entre unas cosas alienadas y una significación que entra [en ellas], deteniéndose en el instante de la indiferencia de muerte y significación. Mientras las cosas son despertadas para lo más nuevo en la apariencia, la muerte transforma las significaciones en las más antiguas⁵⁷.

Por lo tanto, la imagen dialéctica propuesta por Benjamin posee la potencialidad de rebasarse como concepto, en tanto su operatividad es la acción histórico-política (el despertar-consciente benjaminiano). La imagen dialéctica comporta instantes teóricos y prácticos de la historia humana, esto es, el entrecruzamiento dialéctico entre un pasado que advierte y obliga al presente, al *ahora* de la imagen. Tal relación supera la linealidad temporal de la historia y, con esto, abre un campo de potencialidad imaginal respecto del porvenir de los sujetos.

No es así que lo pasado arroje su luz sobre lo presente o lo presente sobre lo pasado, sino que es imagen aquello en lo cual lo sido comparece con el ahora, a la manera del relámpago, en una constelación. En otras palabras: [la] imagen es la dialéctica en suspenso.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 47.

⁵⁷ Benjamin, W., *La dialéctica en suspenso*, Santiago, LOM Ediciones, 2009, p. 102.

Pues mientras la relación del presente con el pasado es una puramente temporal, continua, la de lo sido con el ahora es dialéctica: no es transcurso, sino imagen⁵⁸.

En torno a este punto, Didi-Huberman, desde un talante estético-político, ha investido la imagen dialéctica, en tanto imaginación, como punto focal desde donde se despliegan nuevas comprensiones sobre el mundo –diremos– espectacular: “La imaginación, la montadora por excelencia, desmonta la continuidad de las cosas con el objeto de hacer surgir las ‘afinidades electivas’ estructurales. La imagen actualiza un orden de conocimiento esencial al aspecto histórico de las cosas”⁵⁹. De allí que la imagen dialéctica sea capaz de recordarse sin imitar, de reanimar críticamente el tiempo pasado, dado que su función, como nos recuerda Didi-Huberman, reside “en la paradoja de ofrecer una figura nueva y hasta inaudita, una figura radicalmente *inventada* de la memoria”⁶⁰.

A este respecto, las reflexiones de Rancière son cruciales, pues, antes de una pérdida de autenticidad, lo que plantea, más bien, es una hegemonización de las posibilidades en clave de temporalidad y espacialidad política. Justamente por ello es que, antes de hablar de *estetización de la política*, Rancière se refiere a un proceso de *reparto de lo sensible*. En este sentido afirma:

Hay entonces, en la base de la política, una ‘estética’ que no tiene nada que ver con esta ‘estetización de la política’ propia de la ‘época de masas’, de la cual habla Benjamin. Esta estética no puede ser comprendida en el sentido de una captación perversa de la política por una voluntad de arte, por el pensamiento del pueblo como obra de arte [...] Es un recorte de tiempos y de espacios, de lo visible y de lo invisible, de la palabra y del ruido que define a la vez el lugar y la problemática de la política como forma de experiencia⁶¹.

Es importante señalar esta definición, pues, como rescata Agamben, para Debord, la crítica estética-política no tiene un sentido *mimético* (μίμησις), al contrario, su propuesta busca una reformulación del sentido de lo real. Esto, solo es posible en tanto se comprenda al acto de creación como un “acto de resistencia” (Deleuze), y no como una reproducción puramente contemplativa.

En *Arqueología de la obra de arte*, Agamben señala que, con Debord, se vuelve evidente que aquello que debe ser abolido es la obra, pero “es igualmente evidente que la obra de arte debe ser abolida en nombre de algo que, en el propio arte, va más allá de la obra y exige ser realizado no en una obra pero sí en la vida”⁶².

El rechazo al carácter mimético en la constitución estético-político de lo real implica dos movimientos paralelos. En primer lugar, exige que la comprensión de lo real no se realice siguiendo un marco externo a lo real mismo, ya sea por una subjetividad trascendental que ordene el devenir histórico, ya sea por una representación espectacular, ya sea por una pre-figuración del sentido del mundo. Desde esta posición, la forma en que los individuos y las sociedades *son en el mundo* se constituye inmanentemente a su situación. Dicho de otro modo, el futuro posible ya está dado en el presente, como posibilidad inmanente que necesita de

⁵⁸ *Ibidem*, p. 94.

⁵⁹ Didi-Huberman, G., *Ante el tiempo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2011, pp. 177-178.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 74.

⁶¹ Rancière, J., *El reparto de lo sensible. Estética y política*, Santiago, Editorial LOM, 2009, p. 10.

⁶² Agamben, G., *Creación y anarquía*, *op. cit.*, p. 12.

una determinada condición para develarlo originaria y creativamente (la *imagen dialéctica* benjaminiana).

En segundo lugar, encontramos aquella determinada condición que devela el rechazo de la *mimesis espectacular*. Específicamente, lo relacionado a una constitución ética en tanto modo-de-ser-en-el-mundo. Siguiendo las reflexiones de Rancière, podemos señalar que, para repensar lo real se necesita de un individuo consciente, responsable y transformador: “El arte crítico, en su forma, la más general, se propone generar conciencia de las mecánicas de la dominación para convertir al espectador en actor consciente de la transformación del mundo”⁶³.

Efectivamente, la estética no es sino el suelo de sentido de lo real, que, cuando es capturada por el espectáculo, se define como representación que escenifica la realidad *estáticamente* (miméticamente). Sin embargo, cuando la estética se inscribe en el seno de la producción imaginativa, esto es, creación en clave irruptiva de la realidad, es dada como aperturadad de escenarios para una nueva significación de lo real. De allí que Rancière certeramente afirme que “la política y el arte [...] construyen ‘ficciones’, es decir, reasignaciones materiales de los signos y de las imágenes, de las relaciones entre lo que vemos y lo que decimos, entre lo que hacemos y lo que podemos hacer”⁶⁴.

Desde este escenario estético-político, se presenta la posibilidad de una re-significación del espacio pre-dado en clave de espectáculo meramente representativo. Pues, gracias a una conjugación técnica del espectáculo, mientras se dimana un salto *imaginal* que constituye el desmontaje de lo dado en tanto *dado-siendo*, se abren nuevos escenarios de acción que se suponen no presentes. Por esta vía, es decir, mediante el diálogo directo entre estética y política, Debord concluye su revisión a la sociedad espectacular:

Emanciparse de las bases materiales de la verdad tergiversada: he ahí en lo que consiste la autoemancipación de nuestra época. La ‘misión histórica de instaurar la verdad en el mundo’ no pueden realizarla ni el individuo aislado ni la muchedumbre atomizada sumisa a la manipulación, sino, hoy como siempre, la clase capaz de convertirse en la disolución de todas las clases y de devolver todo su poder a la forma desalineada de la democracia realizada, el Consejo obrero, en el cual la teoría práctica se controla a sí misma y quiere su acción; solamente ahí están los individuos ‘directamente vinculados a la historia universal’, solamente ahí el diálogo es capaz de lograr la victoria de sus propias condiciones⁶⁵.

La “autoemancipación” a la que recurre Debord en su *magnum opus*, se desarrolla a partir de una actitud dialógica. En el sentido en que, su puesta en marcha, corresponde a la apertura de acuerdos entre cada integrante de la sociedad. No obstante, antes de esta respuesta teórica y práctica frente al dominio espectacular del capitalismo, Debord anunció una especie de *política de la acción directa*, cuya función sería dejar en suspenso el ordenamiento de las sociedades contemporáneas capturadas por las técnicas del espectáculo. En un texto titulado *La decadencia y caída de la economía espectacular-mercantil*, publicado por vez primera en marzo de 1966 en la revista *Internationale Situationniste*, Debord sostiene:

⁶³ Rancière, J., *Malaise dans l'esthétique*, París, Galilée, 2004, p. 65.

⁶⁴ Rancière, J., *El reparto de lo sensible*, op. cit., p. 49.

⁶⁵ Debord, G., *La sociedad del espectáculo*, op. cit., p. 176.

La sociedad de la abundancia halla su respuesta *natural* en el saqueo; pero no era ésta de ninguna manera una abundancia natural y humana, sino una abundancia de mercancías. Y el saqueo, por el cual se desmorona inmediatamente la mercancía en cuanto tal, muestra también la *ultima ratio* de la mercancía: el ejército, la policía y demás cuerpos especializados que ostentan en el Estado el monopolio de la violencia armada. ¿Qué es un policía? Es el servidor activo de la mercancía; es el hombre totalmente sometido a la mercancía, por obra del cual este o aquel otro producto del trabajo humano sigue siendo una mercancía cuya mágica voluntad es que se la pague, y no simplemente un vulgar frigorífico o un fusil, una cosa ciega, pasiva e insensible, a merced de cualquiera que la use⁶⁶.

5. Reflexiones finales

Si aceptamos, siguiendo a Heidegger, que “el arte es el poner-en-obra la verdad y que la verdad designa el desocultamiento del ser”⁶⁷, entonces comprendemos la radicalidad de su función: posibilitar un nuevo espacio socio-político que, a diferencia de la escenificación espectacular, no designe una re-presentación estática de orden ontológico y epistemológico, sino un espacio abierto, donde la significación de lo real no esté pre-dada, ni mediada por una economía espectacular, ni por una metafísica de la imagen.

Este espacio, se gesta desde las condiciones que atraviesa la constitución tanto del polo sujeto, como del correlato mundo. Es sobre este escenario que es posible pensar una irrupción en la temporalidad de la vida espectacular, en lenguaje agambiano, desencadenar una potencia destituyente que, a medida que desarticula la metafísica espectacular de la imagen, genera *apertura imaginaria* de nuevos espacios y escenarios posibles. En este sentido, en oposición a la metafísica de la imagen, sería preciso hablar de una fenomenología del espectáculo en cuanto la captación y aprehensión de la experiencia de lo re-presentado, no solo descubre al sujeto, sino también a toda una trama de conceptos y relaciones implicadas y prefiguradas por la escenificación del espectáculo.

Resulta de urgente necesidad des-cubrir la realidad espectacular-capitalista de las sociedades contemporáneas, pues en su centro conserva una tendencia destructiva del mundo. Tal como señala Agamben, “precisamente porque tiende con todas sus fuerzas no a la redención sino a la culpa, [...] el capitalismo como religión no apunta a la transformación del mundo, sino a su destrucción”⁶⁸.

En este sentido, el peligro que trae en su seno la sociedad espectacular se expresa no solo en una fetichización de la vida social, sino que abarca cada espacio de la realidad. De esta manera, el espectáculo, mientras re-presenta lo real, lo destruye y depreda. Muestra de ello es la crisis medioambiental que trae consigo las sociedades espectaculares-capitalistas:

La contaminación de los océanos y la destrucción de las selvas tropicales ponen en peligro la renovación del oxígeno de la Tierra; la capa de ozono soporta mal el progreso

⁶⁶ Debord, G., *El planeta enfermo*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2006, p. 22.

⁶⁷ Heidegger, M., *El arte y el espacio*, op. cit., p. 21.

⁶⁸ Agamben, G., *Creación y anarquía*, op. cit., p. 106.

industrial; las radiaciones de origen nuclear se acumulan irreversiblemente. La única conclusión del espectáculo es que eso no tiene importancia. No quiere discutir sino las fechas y las dosificaciones. Y sólo con eso consigue tranquilizar; cosa que un espíritu pre-espectacular habría creído imposible⁶⁹.

El diagnóstico debordiano sobre la crisis medioambiental que trae consigo el desarrollo del capitalismo espectacular es lapidario. En un texto inédito de 1971, titulado *El tema de la contaminación y de su representación*, Debord, incluso, vislumbra el talante necro-político de toda sociedad espectacular:

El viejo océano es en sí mismo indiferente a la contaminación; pero no así la historia. La historia no se puede salvar más que por la abolición del trabajo-mercancía. Y nunca antes la conciencia histórica había tenido tan urgente necesidad de dominar su mundo, porque el enemigo que está ante las puertas ya no es la ilusión sino su muerte⁷⁰.

Allí radica la importancia de re-significar la metafísica de la imagen, en clave de potencia estética y creadora desplegada como imaginación. A diferencia de la representación del espectáculo, que fija imágenes (re)presentándolas como mercancías significativas; la potencia estética, lejos de la escenificación espectacular, genera, crea y abre imaginarios posibles. El desmontaje de lo dado en tanto *dado-siendo*, en tanto realidad presente espectacular y la apertura a imaginarios que se suponen no presentes y que pueden ser *presentificados* es, tal vez, la tarea inconclusa, pero siempre presente, que supo anunciar Debord.

6. Referencias bibliográficas

- Agamben, G., *Medios sin fin. Notas sobre la política*, Valencia, Editorial Pre-textos, 2001.
- Agamben, G., *Profanaciones*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2005.
- Agamben, G., *Creación y anarquía. La obra en la época de la religión capitalista*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2019.
- Benjamin, W., *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Editorial Itaca, 2003.
- Benjamin, W., *La dialéctica en suspenso*, Santiago, LOM Ediciones, 2009.
- Benjamin, W., «Capitalismo como religión», en *Obras Libro VI. Fragmentos de contenido misceláneo. Escritos autobiográficos*, Madrid, Abada Editores, 2017.
- Bergson, H., *Materia y memoria*, Buenos Aires, Editorial Cactus, 2006.
- Crary, J., *Suspensions of Perception*, Massachusetts, MIT Press, 2001.
- Debord, G., *Cette mauvaise réputation*, París, Éditions Gallimard, 1993.
- Debord, G., *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1999.
- Debord, G., *El planeta enfermo*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2006.
- Debord, G., *Correspondance, volumen VII*, París, Arthème Fayard, 2008.
- Debord, G., *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Editorial Pre-textos, 2009.
- Didi-Huberman, G., *Ante el tiempo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2011.

⁶⁹ Debord, G., *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*, op. cit., p. 46.

⁷⁰ Debord, G., *El planeta enfermo*, op. cit., p. 83.

- Heidegger, M., *Identidad y diferencia*, Madrid, Editorial Cerval, 1992.
- Heidegger, M., *El arte y el espacio*, Barcelona, Herder Editorial, 2009.
- Heidegger, M., *Filosofía, ciencia y técnica*, Santiago, Editorial Universitaria, 2017.
- Jappe, A., *Guy Debord*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1998.
- Marcuse, H., *El hombre unidimensional*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1993.
- Marx, K., *El capital, volumen I*, Madrid, Siglo XXI Editores, 2010.
- Rancière, J., *Malaise dans l'esthétique*, París, Galilée, 2004.
- Rancière, J., *El reparto de lo sensible. Estética y política*, Santiago, LOM Ediciones, 2009.